




Il Duomo e il Battistero di Firenze

ARCH
NA
5621
F7B34x

documenti d'Arte



Digitized by the Internet Archive
in 2023 with funding from
Kahle/Austin Foundation

documenti d'Arte

Il Duomo e il Battistero di Firenze

Umberto Baldini

WITHDRAWN-UNL

Collana a cura di

Silvio Locatelli e Marcella Boroli

Redazione

Silvia Broggi, Ersilia Lombardini

Didascalie

a cura della redazione

Segretaria di redazione

Wanda Bonaccini

Realizzazione grafica

Otello Geddo, Giancarlo Elli

Piano delle illustrazioni

Centro Iconografico

dell'Istituto Geografico De Agostini - Milano

Le fotografie sono di G. NIMATALLAH

Catalogo n. 24518

Pubblicazione a volumi quindicinali

Registrazione Tribunale di Novara n. 24 del 28/11/1980

Direttore responsabile

Emilio Bucciotti

© Istituto Geografico De Agostini SpA - Novara 1981

Stampato in Italia - I.G.D.A. Officine Grafiche, Novara 1981

Dalla terra dove “si vive il tempo”

Duomo e Battistero: qui davvero è la chiave per capire Firenze. Questa città, cioè, che traendo i motivi della sua esistenza da una conquista e da una revisione tutte sue sull'uomo, sulla natura e sui suoi valori seppe compiere come il miracolo di una creazione, dando alle proprie manifestazioni quasi sempre il senso dell'incorruttibilità, dell'assoluto, del sempre presente e vero, dell'immutabile. Per quanto è e vale in ogni tempo e in ogni condizione, ove per tempo e condizione non si intenda solo l'età o il momento storico, ma anche e soprattutto, vorremmo dire, la mutabilità del giorno, dell'ora, della luce, la mutabilità di una stagione, di una atmosfera: tutte quelle mutazioni cioè che stanno nel superiore volgersi delle cose al di fuori dell'uomo, che ne condizionano la realtà quotidiana, ma che lasciano nella sua essenza primigenia il creato. Col sole e con la pioggia, d'inverno e d'estate, la gran cupola del Brunelleschi — il vero e autentico volto di Firenze, «i suoi occhi, la sua anima» che davvero copre «con sua ombra tutti e' popoli toscani» — resta incorrotta ed immutabile: come un dato di natura capace per la sua realtà assoluta di esistere in assoluto senza aver bisogno di particolari esigenze esterne. Ecco perché Firenze non è una città che piange o ride nel volger di una giornata o nel mutare di una stagione: Firenze è. E ognuno dei suoi palazzi, delle sue chiese, delle sue opere, che mai dimenticheranno questi due edifici primevi e fondamentali della sua natura, tende e tenderà a questa ricerca di assoluta esistenza. Sì che non muta, direi, neppure nella sostanza degli uomini, nella concretezza di un'esistenza che volere o no, sensibilmente o insensibilmente si lega alla misura perfetta che sta tutta in questa sua dimensione.

Duomo e Battistero dunque come dati essenziali di una civiltà: non sorti tuttavia a caso ma già sintesi di un classicismo che non tramontava e simbolo e proiezione per un nuovo incancellabile classicismo. La si trova ancora, questa ininterrotta catena, sotto il Duomo stesso, là dove fu l'antica S. Reparata. Scendendo al di sotto del piano pavimentale di S. Maria del Fiore ci appare un ambiente basso e ampio cui appropriate luci intensificano il senso ipnotico e mistico della testimonianza lontana arricchendola di un fascino che poi diviene commozione nella prima apparente modestia dei reperti, nella semplicità delle esistenti strutture. Sono piccole cose; ma ti accorgi, poi, pian piano, quanto siano grandi: sono avanzi di pilastri, di transenne, di giri absidali, di cotti, di muri decorati e no, di capitelli, di lastre tombali scolpite, di stemmi, di mosaici, di cocciopesto: un insieme che nella sua apparente semplicità sembra niente e che invece, qui, è una vera apertura e una conferma di più di quel senso fiorentino delle cose, di quel segno acuto della misura e della forma nei rapporti con l'uomo. Misura e forma che sono, lo si ripete, nel rapporto con l'uomo, la verità di Firenze. Fin da allora, dunque, e anche prima di Arnolfo e di Giotto. Una verità che “è”, ed è per questo che anche “è sempre stata”. E che è bello ritrovare anche nelle piccole cose, come cose quotidiane di sempre.

E la si trova tutta, quasi primo anello straordinario, in una ricerca razionale che porta all'esaltazione delle linee e del ritmo, nucleo generatore di tutta una civiltà per il senso della chiarezza, dell'ordine e della continua misura di rapporto che ne deriva con quanto lo circonda, canone di una realtà che sarà sempre intesa come equilibratrice e indi-

catrice dello spazio, a misura d'uomo, soprattutto nel Battistero. Per esso, in questo senso, non conta dunque tanto se sia opera tardo latina del V secolo o non piuttosto, come è forse più logico, ricostruita quasi per intero negli anni immediatamente precedenti la consacrazione del 1059, quanto la reale continuità e consequenzialità di un atteggiamento di cultura dal tardo Impero al Romanico, capace di generare il fondamento geometrico del razionalismo fiorentino. Il Battistero poi, attorno al quale si è operato nel corso di decenni nel XIII secolo per quanto si riferisce alla sua decorazione musiva e al suo volto interno, assume un ulteriore significato promozionale nel senso che proprio in esso si formarono, desunte tecnicamente dai mezzi e dai materiali "greci" cioè orientali, le prime generazioni pittoriche locali dando vita a un vero e proprio "volgare" figurativo. E qui, prima di Cimabue, è Coppo di Marcovaldo la più forte personalità: la sua riconosciuta presenza nella decorazione musiva del Battistero (viene di solito riferita a lui la mirabile pagina dell'*Inferno*) è elemento importante e primario per la sua qualificazione. Perché è proprio qui nel grande catino del Battistero che la pittura fiorentina porrà le basi, operando a fianco dei maestri veneti, per la sua visione e la sua ricerca figurativa. Coppo in questo contesto immette a piene mani il suo personale senso della monumentalità dei gruppi e del loro risalto plastico; la linea acquisisce un vitale dinamismo; le impostazioni delle figure già preludono e definiscono intuizioni spaziali notevoli e si aprono a una drammaticità energica e fortemente strutturata. E con lui operano qui il Maestro del san Francesco Bardi, Meliore di Jacopo, il Maestro della Maddalena e il giovane Cimabue.

La "nuova" Maddalena

La nascita, la partenza dunque essenziale e più importante della civiltà artistica fiorentina: ma anche i bagliori più straordinari del suo secondo tempo. Come il *Sepolcro dell'antipapa Giovanni XXIII* di Donatello, che è il più straordinario inserimento "del nuovo nell'antico" e come la sua *Maddalena*, oggi provvisoriamente esposta nel Museo dell'Opera, che se ne stava in Battistero fino a quando non fu direttamente colpita e investita violentemente dalle acque della piena del 4 novembre del 1966 (che qui furono capaci di spalancare, sbattere, spezzare la porta bronzea di Andrea Pisano e quella del Paradiso del Ghiberti) e perciò ricoverata per essere restaurata. Fu anzi durante questo suo ricovero, studiandone la superficie, che ci si accorse che sotto la ridipintura monocroma sorda e cupa (eseguita forse tra il XVIII e il XIX secolo) esisteva ancora (contro ogni aspettativa e speranza, poiché si pensava che la ridipintura con la quale l'opera ci era stata tramandata fosse come un velo pietoso a ricoprire una ormai scompaginata e irrecuperabile realtà pittorica) la policromia originale: non solo sul corpo, sul volto, che andavano riacquistando un colore di carne quasi combusta dal sole, ma anche sui capelli che lunghi discendono a coprire le nudità del corpo stesso e che si modulavano di lueggiate d'oro. L'operazione di restauro fece così cogliere nella lettura puntuale dell'oggetto tutta una serie di notazioni di grande importanza che vorremmo ricordare perché incisero in modo notevole sul giudizio che da allora si riformulò sull'opera.

Andrà dunque ricordato dapprima che la scultura, in legno di gattice, è stata scolpita da

Donatello da un sol blocco di legno, da un tronco d'albero vero e proprio, come testimoniano le assenze di giunture e, al di sotto della base, gli anelli concentrici del legno stesso. L'artista ha aggredito a forti colpi di sgorbia la materia — proprio «per via di torre» come farà poi Michelangelo nel blocco di marmo — e ne ha tratto come un grande abbozzo, qua e là finendolo ove più urgeva l'ispirazione a concludere. Basta osservare la scultura a tergo, in una lettura cioè che oggi noi possiamo compiere su una parte che non era destinata a essere vista (ed ecco la ragione per cui essa è priva di modellatura e di policromia), perché la scultura dovette collocarsi in un tabernacolo forse ligneo. E tanto tuttavia dovettero agire la foga creativa e l'urgenza dell'idea, che l'artista sentì ugualmente, anche in questa parte, la necessità di definire la presenza del corpo al di sotto della gran massa dei capelli modulando i piani e soprattutto aprendo nella schiena i capelli stessi e scavando fino a cercare la carne, il piano degli scapolari; per meglio ribaltare, proiettare e definire (si osservi la scultura nella veduta da tergo, di mezzo fianco) la presenza fisica del corpo sul davanti. Qui un incessante, mobilissimo gioco di piani (realizzato — par di sentirne la foga creatrice! — con un rapido correre dei pollici e delle dita che dovettero lavorare sul gesso della preparazione come sulla creta) sconvolge, rinforza, modifica, ricompon e scompone il verticalismo insistito e già definito del lavoro di sgorbia (ancora visibile nelle mancanze) creando tutta una fluenza nuova nella quale la gran matassa dei capelli si scioglie e si lega e dove le lumeggiature d'oro sollecitano nuovo vigore alla massa monocroma, reinventandola in un gioco pittorico che si muove e si ricrea di continuo, si

ricompon e si scompone, e infine si conclude a definire la stupenda modulazione della forma. Ed è così che l'oro definisce e intensifica il valore del modellato per via di quello scendere nelle valli o salire sui crinali dell'impervio rilievo. Con un atto disegnativo e pittorico che è conclusivo dell'essere, e non già solo esterna decorazione, che giunge a far sentire il suo valore emotivo continuando, ad esempio, il ciuffo di capelli sull'omero o estenuando sulle gambe il ricciolo di un ciuffo, con un gioco di equilibrio tra piani e masse continuo e costante. È evidente che il restauro ha mutato completamente i valori di quest'opera per via della riacquistata cromia, come dunque per la recuperata finezza del modellato che era stato mortificato e quasi ottuso dall'irrispettoso e pesante intervento. Sembra quasi incomprensibile come possa essere avvenuto, nel passato, un intervento così pesante. È forse giusto supporre che, avendo il tempo accumulato sulla superficie polvere, fumo di candele e altre sostanze, e avendo ispessito e ingiallito la vernice, si sia trasformato in monocromo quanto invece era dicromo e vivo; ed è facile allora dedurre che quando si volle restaurare l'oggetto per rimmetterlo in ordine eliminando perdite occorse, anziché ripulirlo gli si dette una ripassata di colore, convinti di "rinfrescare" quello originale. Fu sufficiente questa mano di colore a trasformare completamente l'opera, a far scomparire la realtà vitale dell'intaglio una volta coperta la "luce". Solo così si può spiegare un intervento che ci rifiutiamo di supporre scientemente ordinato con l'idea di mortificare quella che fu una peccaminosa bellezza.

Certo che i valori dell'opera oggi sono completamente mutati. Diremmo anzi che

essi possono essere addirittura spostati nella direzione esattamente opposta a quella in cui la critica li aveva già decisamente e quasi definitivamente immersi. «La Maddalena lignea del Battistero fiorentino è l'immagine allucinante dell'angoscia che oggi chiameremmo esistenziale: dell'autodistruzione, del dissolversi della forma umana in una materia che a sua volta si disgrega in una luce senza raggio, morta». Così di recente un acuto critico contemporaneo. Leggere queste parole di fronte all'oggetto quale è venuto fuori dal recupero attuale fa veramente effetto. Se c'è un'opera nella quale la luce è vivificatrice assoluta della materia, quell'opera è questa. Se c'è un'opera nella quale la luce assurge al più alto significato vitale, luce che è vita di fronte alla morte che è il buio, quell'opera è questa. Ed è luce che corre rapida su ogni punto della superficie, che segue, nei rivoli straordinariamente mobili dell'oro, una vitalità guizzante (e si pensi a quanto perdiamo oggi, anche sul piano dell'emozione, osservando quest'opera al lume di lampade fisse di contro al vero lume nel quale e per il quale fu concepita e realizzata, che era lume di lampade a olio o di candele, con la loro fiamma che a ogni muover leggero creava tremuli bagliori sull'oro allora più intenso, continuo e non fratto come è oggi), che impegna per ogni dove un continuo desiderio di vivere di contro alla presenza lugubre di una morte cui fanno resistenza decisa le ossa, le sole cose che sembrano ad essa resistere.

E resistenza e opposizione alla morte, a questo disfacimento della carne che è soprattutto nel volto, sono anche i recuperati occhi: vivi nelle loro pupille, acuti, fissi, inquieti più che impauriti; così come resistenza e opposizione alla morte sono i segni indistrutti della

bellezza d'un tempo: i capelli biondi, qui portati a simbolo di una eterna giovinezza; la delicata sensuale rotondità della gamba che si apre quasi misteriosa tra i capelli al di sopra del ginocchio, in una specie di fasciatura che la fa apparire quasi una novella Dafne; le mani, di una mobilità elegante nel loro allungamento. Sono essi la forza della vita; sono essi che rendono, nell'antitesi, ancor più serrata e dura la tenace resistenza delle ossa ed esaltano quel piede schiacciato, spanto nella carne, che si artiglia al terreno e sembra vi voglia penetrare, abbarbicandovisi come una radice perché la pianta della vita, nonostante tutto, non muoia.

Le Porte del Paradiso

Se il recupero della cromia e dell'oro sulla *Maddalena* di Donatello furono un'acquisizione e una scoperta straordinaria, non meno clamorosi e importanti furono il ritrovamento e il recupero dell'oro sulle porte del Ghiberti.

Fu questo anzi uno degli episodi salienti, al di qua della guerra, vissuti a Firenze sul cadere degli anni Quaranta. E non solo perché, ricollocandovisi le porte, il Battistero riprese il suo volto senza danni ma, soprattutto, perché si concluse quello straordinario restauro che riportò alla luce, dopo secoli di oblio, la doratura originale in un'operazione che, asportando dalla superficie dei rilievi incrostazioni e sporco, permise anche una più puntuale lettura delle eccezionali formelle che, per finezza di cesello, preziosità del taglio, precisione del rilievo, risultarono davvero degne del paradiso, giusta la celebre frase attribuita a Michelangelo: «Elle son belle, che elle stabbon bene alle porte del paradiso».

Era il 24 giugno del 1948. La tecnica e l'impegno critico del nostro tempo avevano dunque posto fine a quella diatriba, sul loro stato e sulle possibilità di un recupero dell'oro, che si era accesa nel 1772, con toni che quasi superarono i limiti di un civile dibattito.

Fu nel 1772 infatti che il pittore Raffaello Mengs ottenne dal granduca l'autorizzazione a "formare" le Porte del Paradiso, a trarne cioè i calchi in gesso. Egli osservò quanto questi bassorilievi fossero «quasi coperti ed intasati dalla polvere e sudiciume che toglie una gran parte di pregio non solo alla finezza e rarità del lavoro, quanto alla doratura sopra di essa tuttavia esistente» e che era apparsa nello stacco dei gessi, ed espresse parere favorevole alla loro ripulitura, parere sottoscritto da artisti fiorentini quali Ignazio Hugford, Francesco Janssens e Innocenzo Spinazzi e da quattro maestri fonditori quali Angelo Spinazzi, Ferdinando Niccioli, Giovacchino Mangani e Cosimo Siries. I deputati delle Camere di Commercio, Arti e Manifatture indirizzarono il 4 aprile 1772 una rappresentanza al granduca Pietro Leopoldo perché prendesse in considerazione tale proposta, sia pur dopo aver sentito il parere di Raimondo Cocchi, antiquario della Real Galleria, proponendo, qualora questi avesse approvato, di affidare il lavoro al Siries e ad Angelo Spinazzi. Ma il Cocchi, in una lettera di risposta datata 10 aprile 1772, affermò di aver fatto alcune prove di pulitura col Siries e di essere giunto alla deliberazione che non «convenga ripulir la porta di S. Giovanni in nessun modo». Il Cocchi si serve di questa lettera per dare, anzi, un giudizio moralmente ed esteticamente negativo sul Ghiberti, insinuando che la doratura esteriore delle porte fosse debole e tenuta da una spessa vernice e,

quindi, «instabile riparo ma che poteva far durare tanto, almeno l'inganno, quanto la vita del fraudolento artefice fiorentino e i goffi e ignoranti battilani nostri di Magistrato... Che vile uomo fosse il Ghiberti si può leggere nella vita del Brunellesco del Vasari e quanto ciecamente deferissero a lui quei che ordinavano». Ma non volendo coinvolgere il grande Michelangelo in questo inganno, Cocchi aggiunse: «E per ottanta anni può essere che durasse a fare bell'apparenza, quando la lodò Michel Angelo e quando almeno fu fatto quell'epigramma latino riportato dal Vasari». Sostiene anzi che, per mimetizzare questo difetto, furono presto coperte da una grossa «vernice unta forse con olio cotto e tinta di bronzo» affermando che anche Siries, ora, concorda col suo parere. E continua: «E quando anche la Porta fosse d'oro sodo, sarebbe più bella agli occhi degli avari e più magnifica ma non soddisferebbe un disegnatore; siccome non sodisfa un bronzo senza patina per i riflessi, e i falsi lumi che confondono la vista... E mai più concederemo licenza di formare la detta Porta tanto più che innumerevoli altre sculture mi sembrano migliori: e questa, ben considerata, par più riguardevole come monumento dell'istoria delle Arti che lusinga i Fiorentini, che per un modello perfetto e senza eccezione. Né io credo che se si volesse far rinascere la scultura, che manca a Firenze, si sceglierebbe di fare studiare le statue del Ghiberti». Fu accettata l'opinione del Cocchi e affidato il lavoro a Sante Pacini e Cosimo Siries perché, a spese del Mengs, si riportassero le porte allo stato in cui erano prima che si traessero i calchi. La polemica non finì qui e un secolo dopo riapparve. Riproposto nel 1884 in una serie di articoli del Lelli e del Marcucci, riapparso come esigenza

nello stesso anno nelle *Memorie storiche* del Befani, l'auspicio per la pulitura non ebbe soluzione se non durante l'ultima guerra, in occasione del trasferimento delle porte dalla loro sede in rifugio e poi a Palazzo Pitti. I primi saggi di pulitura avvalorati da una relazione favorevole firmata dal Toesca e dal Brandi (luglio 1946) portarono alla formazione di una commissione che fece iniziare i lavori, sotto la direzione di Giovanni Poggi e per l'esperto in fonderia Bruno Bearzi.

Fu allora che si aprì un nuovo capitolo critico sul Ghiberti, anche se continuarono le letture alternantisi tra goticismi e no dell'oro e per l'oro.

A distanza di trent'anni, a causa di mancati atti di difesa e di manutenzione con in più, per cinque pannelli, i postumi dell'attacco alluvionale, in un'atmosfera che sempre più provoca processi di solfatazione per l'evidente inquinamento del tempo moderno, le Porte del Paradiso hanno rischiato di incamminarsi verso una rapida consunzione proprio in quella doratura che costituì e costituisce uno dei punti salienti del loro valore espressivo. Dopo anni di studio e ancora di polemiche (che non mancano mai, qualunque sia il tempo degli uomini), si è infine messo a punto un intervento che, nella sua metodologia e nella sua correttezza tecnica e ideologica, ci permette il nuovo recupero dell'oro senza perdite ulteriori e ci dà precise indicazioni per un atto di manutenzione che dovrà essere, tuttavia, periodicamente eseguito.

Il lavoro è appena iniziato ma i risultati son davvero eccezionali. Chissà cosa avrebbe da dire quel Cocchi facilone e maligno che nel Settecento aveva così lestamente sentenziato sulla fragilità, sulla pochezza dell'oro e sulla scarsa qualità del lavoro del Ghiberti!

Ricordiamo l'effetto che ci fecero — ancora studenti, guidati da Mario Salmi — le porte, trent'anni fa, al primo recupero dell'oro. Ci sembrò quasi un miracolo il repentino mutamento dal buio alla luce, una luce accecante che dava, ai rilievi, una leggerezza desueta e inattesa. Ma più "miracolo" ci sembra, oggi, questo intervento e questo recupero che vengono dopo una grave "ricaduta" che lasciava già quasi pochissime speranze. La "rinettatura" che oggi si è iniziata cominciando dalla formella con le *Storie di Giuseppe ebreo*, nella più appropriata tecnologia d'intervento, recupera, invece, dell'oro, non solo i valori cromatici quanto i valori materici; sì che si ha l'impressione non già di una scultura fatta di bronzo e poi dorata, quanto di una scultura realizzata direttamente nell'oro.

Che è un modo di lettura nuovo, dunque, che si apre anche per la critica. Non si dovrà né potrà parlare, infatti, dell'oro come di un mezzo successivo all'espressione, messo in atto dal Ghiberti per abbellimento e a rifinire, ma di un mezzo che, in questa compattezza materica e cromatica, trova l'esaltazione più evidente alla luce e ai chiaroscuri.

Architettura, mosaici, presenze eccezionali di Donatello e Ghiberti: questi dunque i punti capitali del Battistero fiorentino.

Il Duomo

Passando al Duomo esso rappresenta l'ultima delle fatiche architettoniche di Arnolfo. Ad esso potrà dedicare solo pochi anni (dal 1296 al 1301 o 1302) perché colto dalla morte. Ma molto aveva già compiuto e la modifica che fu importantissima per l'ampliata misura dovuta a Francesco Talenti e la conclusione della copertura con la cupola brunelleschiana

niente tolgono al sapore dell'architettura interna già sancita e ordinata nel suo modulo da Arnolfo che qui aveva riassunto e sintetizzato al massimo grado le precedenti esperienze. Lo straordinario ed eccezionale complesso spaziale (si ricordi che è ancor oggi uno dei più vasti templi della cristianità) non ha senso di prevaricazione sulla misura dell'uomo che anzi vi ci si muove come entro uno spazio ben definito, per via delle strutture tutte visibili, concatenate in una organicità estremamente semplice e immesse in un modulo del quale senti la realtà e la continuità anche laddove al primo incontro lo sguardo non arriva a percepirla. Sono cadenze e ritmi di grande e straordinaria efficacia, sempre modellati e modulati su una geometria che all'esterno ripeteva nella dicromia dei marmi il senso e il ritmo della lezione romanica, ma trovava anche più accentuate esaltazioni coloristiche nelle più ricche decorazioni dei finestrone alti e stretti, nei portali affinati. Legandosi e rialzandosi anche per via di vera e propria coloritura marmorea nel campanile che Giotto iniziò lasciando poi ad Andrea Pisano di portare avanti un discorso che Francesco Talenti concluse riuscendo, nonostante la diversità dei tempi di lavoro, a mantenere in una unità d'eccezione e in rapporto costante con le realtà variamente espresse dall'intero volume della chiesa.

Ma è la cupola, nell'equilibrio calibrato tra la massa e il disegno energico e scattante dei bianchi costoloni, quella che afferma e conclude, per il genio di Filippo Brunelleschi, in modo assoluto l'intera visione spaziale. Al di là di quelle che sono le arditezze tecniche anche di costruzione, essa vale soprattutto nel valore che assume anche nell'ambito della città, che supera e sintetizza, che ordina e

spartisce collocandosi come al centro di una pianura alla quale fanno corona e accordo i colli quasi da essa equidistanti. Diviene pertanto, nella sua componente spazio-città-paesaggio, un elemento di ordine, un intervento umano e figurativo nella realtà del creato. È l'autentica esaltazione dell'uomo, degno figlio di Dio e ordinatore come lui delle cose del mondo.

All'interno, il Duomo sembra quasi spoglio, tanta è la grandezza e la potenza della sua forza architettonica. È invece ricchissimo di straordinarie e primarie opere d'arte, anche se alcune di esse, nel corso dei secoli, hanno preso la via del ricovero in museo: e il Museo dell'Opera del Duomo è tra i più eccezionali contenitori di scultura che esistano al mondo. Di quattro opere vorremmo soprattutto parlare. Una è subito a ridosso di chi entra, sul portone principale, nel retro di facciata all'interno.

Le ore della luce

Nei libri sugli orologi antichi più famosi, difficilmente si trova illustrato o segnalato l'orologio del Duomo di Firenze. Eppure quell'orologio non solo è tra i più antichi orologi meccanici ancora esistenti ma è, anche, quello che ha certamente il più singolare e il più bel quadrante del mondo, dipinto e ordinato da uno dei maggiori pittori del Rinascimento italiano: Paolo Uccello. Ed è anche, se non l'unico, almeno tra i pochissimi che segna il tempo ancora all'antica, misurandolo da un tramonto all'altro.

Il fatto di questa poca notorietà, pur anche nella letteratura specifica, è dato dall'essere passato solo poco tempo (neppure un decennio) dal suo "ritrovamento" da attribuire a un

fortunato e importante restauro. Appena poco più di otto anni sono trascorsi infatti dal suo recupero e certo sono pochi per un oggetto destinato a misurare i secoli e il tempo infinito, ma si può essere sicuri che la sua "fama" tornerà a riflettere come e più di prima. Anche perché proprio quel suo quadrante, così perfetto e misurato quale un teorema di geometria nel rinnovare un motivo già apparso nella pavimentazione musiva della Chiesa di S. Miniato al Monte e nello stesso Battistero, con i dodici segni dello Zodiaco, ebbe una notevole fortuna e fu d'esemplare a tanti e tanti orologi più tardi, fino a quello, certo più famoso e noto, di piazza S. Marco a Venezia, posteriore di quasi mezzo secolo al nostro e, certo, ispirato da un disegno di Paolo Uccello che a Venezia fu a più riprese e che, proprio in S. Marco, compose mosaici grafici di alta perfezione geometrica nel rapporto canonico tra cerchio e quadrato.

Eseguito da Paolo Uccello nel 1443, l'orologio subì modifiche al suo meccanismo e al suo quadrante nel 1750 e poi sullo scorcio del secolo scorso. Con il recente restauro, al di sotto delle due ridipinture eliminate, si sono recuperati il campo azzurro e le ore originali dipinte nel Quattrocento. Nella ritrovata sfera, spartita in ventiquattro ore, a parte la bellezza dei numeri romani e l'esattezza ed eleganza del motivo a doppio archetto nel quale essi si inseriscono, quello che colpisce di più, a tutta prima, è la collocazione delle ore e, soprattutto, l'andamento di esse in senso antiorario. Non si tratta però di una di quelle bizzarrie che andavano, anche se a sproposito, nella vecchia storiografia, proprio sotto il nome di Paolo Uccello. Tutt'altro. Niente di strano né di bizzarro. I quadranti degli orologi meccanici più antichi ebbero questo anda-

mento perché derivarono la posizione delle ore da quelle segnate sulle meridiane, dove era l'ombra a muoversi, per il giro apparente del sole.

In questa divisione del giorno, l'una segnava e indicava l'inizio delle tenebre (l'or di notte) ed era la prima ora del nuovo giorno che andava, appunto, da un tramonto all'altro. Così come le ventiquattro segnavano la fine della luce, ovvero l'ultima ora del giorno, cui corrispondeva il suono delle campane dell'Ave Maria.

Non crediamo che esistano al mondo orologi pubblici (che poi furono detti all'italiana) che ancora si muovono in questo modo. Ne esiste qualcuno, però, che conserva il quadrante con le ore disposte in senso antiorario; ma quasi tutti gli orologi antichi hanno subito trasformazioni in epoca più moderna.

In Toscana, il computo moderno delle ore ebbe inizio nel 1750 ma il popolo non si adeguò subito al nuovo corso; tant'è vero che ancor oggi si sente dire, per bocca dei più vecchi e in campagna, che sono le ventiquattro quando, sulla sera, suona l'Ave Maria.

In altre regioni italiane il computo dell'*hora italica* continuò fino ai primi dell'Ottocento. Modo simile di computare il tempo lo troviamo, ad esempio, anche nel Manzoni: quando, nella fuga di Renzo verso l'Adda, nel momento in cui egli se ne usciva da Gorgonzola, fa scoccare le ventiquattro a indicare la fine del giorno e il sopraggiungere delle prime tenebre e quando, dopo averci descritto la famosa notte insonne nella capanna, fa battere undici tocchi all'orologio di Trezzo, corrispondenti a un'ora prima del sorgere del sole, ch'era il tempo fissato da Renzo per levarsi.

Questo di misurare il corso del giorno da un tramonto all'altro era un modo che attin-

geva la sua origine addirittura all'origine del mondo: «E Dio divise la luce dalle tenebre. E della sera e della mattina si compié il primo giorno» (Genesi, 1, 4, 3). Ed era un modo che fu adottato dalla Chiesa primitiva e che finì col chiamarsi *hora canonica* od *hora italica*. La Chiesa, poi, legò la fine apparente del giorno e l'arrivo delle tenebre alla certezza del ritorno e dell'arrivo della luce, sottintesa nell'Angelus che annunzia per tutti la venuta del figlio di Dio, vera *lux mundi*.

Non è per puro vezzo di condizione o per mero amore dell'antico che, una volta ridisegnata e rifatta la lancetta secondo lo schema desunto da Paolo Uccello stesso, l'orologio ha ripreso a segnare il tempo nel senso antico dell'*hora italica*. È per non perdere quello stretto nesso che deve esistere tra oggetto e sua funzione, secondo quel rapporto che fu all'origine della sua formazione e creazione e che rende valida e viva l'opera d'arte. In momenti poi, come questi che viviamo, in cui certi ripensamenti o desideri di *austerity* sembrano voler condurre l'uomo alla ricerca della sua più genuina natura e alla meditazione, tale recupero, con la conseguente riscoperta del vero senso del tempo, ci sembra possa acquistare un ulteriore profondo significato umano. Quel significato che Goethe, con la sua acutissima sensibilità, sottolineò così bene nel suo diario del *Viaggio in Italia*. «In un Paese in cui si gode il giorno ma più ancora la sera — registrò Goethe pochi giorni dopo il suo arrivo nel nostro Paese — ha somma importanza il cader della notte. È la fine della giornata... Noialtri del Settentrione sappiamo appena che cosa sia il giorno. Avvolti eternamente nelle nebbie e nella foschia, giorno e notte sono tutt'uno per noi. Perché realmente, quanto tempo possiamo starcene all'aria

aperta a godere d'un cielo sereno? Qui, quando la notte comincia, è decisamente passata la giornata che si compone del pomeriggio e del mattino: ventiquattro ore sono scorse, comincia un nuovo computo del tempo. Le campane suonano... Questo momento cambia col mutare della stagione; e quegli che prende parte alla vita non può sbagliarsi perché ogni godimento della sua esistenza non si rapporta all'ora, ma alla durata del giorno... Se si volesse imporre a questo popolo — conclude Goethe — il nostro modo di computare le ore, lo si confonderebbe perché il suo computo delle ore è strettamente connesso con la natura».

Goethe scriveva queste note a Verona il 17 settembre 1786. Note stupende, degne di meditazione; non, però, tuttavia profetiche, dal momento che appena qualche decennio dopo, sui primi del XIX secolo, anche gli Italiani tutti (i fiorentini si erano allineati, si è detto, nel 1750) avevano accolto il computo dell'ora alla "franzese", così unificata al seguito delle truppe napoleoniche. Cessando così, per sempre, di "vivere il tempo".

I sigilli di Firenze

La seconda delle opere che il Duomo conserva e della quale vorremmo parlare è il dipinto di Domenico di Michelino raffigurante Dante Alighieri.

Era il 1465, l'anno del secondo centenario della nascita del poeta, quando si decise di rendere pubblico omaggio, nel Duomo, presentando celebrativamente l'immagine di lui, della sua città e dei tre regni dell'oltretomba.

Sulla sinistra è l'inferno con la porta turrita come quella di una città. Al centro, al di là di un fiume che scorre sulla pianura, la monta-

gna rocciosa del purgatorio, scalata babelicamente in nove ripiani. Sovrastano il monte e tutto il dipinto i sette cieli. In primo piano, di fianco a Firenze entro la sua cerchia di mura, è Dante: in piedi, volto lo sguardo malinconico verso la sua città, con la destra distesa verso i regni dell'oltretomba e con nella sinistra il libro della *Commedia*, aperto alle prime due terzine del primo canto dell'*Inferno*. Firenze è rappresentata con la più precisa veduta che della città si abbia in tutto il Quattrocento: senza invenzioni, in una lettura fedelissima. Non è la Firenze di Dante, però; è la Firenze del tempo di Domenico di Michelino. Firenze 1465. Quella Firenze sulla quale agisce Dante. Dalla pagina aperta della *Divina Commedia*, volti solo verso la città, raggi d'oro, come sortissero da una reale sorgente luminosa, da un vero e proprio sole. È lo stesso sole, pittoricamente e graficamente parlando, che nella iconografia tradizionale si sprigiona dai libri sacri (Vangeli o *Summa theologica*) a illuminare in senso lato tutta la cristianità; e che qui viene a illuminare non in astratto ma in modo assolutamente concreto con i suoi raggi d'oro tutta la città, le sue mura e i suoi edifici, che di quest'oro si illuminano, si rivestono e in quest'oro si riflettono. Nel più pratico ed evidente dei rapporti, a sancire e mettere in evidenza che la luce, il sole di Firenze è la *Divina Commedia* di Dante.

La terza opera è la Sacrestia Nuova, storicamente la più famosa tra le sacrestie fiorentine per via di essere stata di rifugio, la mattina del 26 aprile del 1478, a Lorenzo il Magnifico che qui vanificò la congiura dei Pazzi che però vide immolato suo fratello Giuliano.

Ma famosa lo fu e lo è tuttora per via di quella eccezionale suppellettile lignea che ne costituiva l'arredo, tra banchi e armadi, in

uno straordinario dispiego di tarsie che superbi "maestri di prospettiva" (così erano chiamati per antonomasia i maestri legnaioli che praticavano l'arte dell'intarsio) avevano iniziato, primi su tutti, nel 1436, agli ordini del capomastro dell'opera Filippo Brunelleschi. Proprio i suoi più stretti collaboratori Antonio Manetti e Angelo Lazzaro avevano dato l'avvio — lavorandovi quattro anni e compiendo la decorazione di due pareti (la settentrionale e la meridionale) — all'intero complesso che ebbe conclusione più tardi, su cartoni di Maso Finiguerra e Alessio Baldovinetti, per l'operatività di Benedetto e Giuliano da Maiano, tra il 1463 e il 1465. E fu ed è il più superbo e colossale esempio di raffinata tecnologia che si conosca, il più vario e perfetto campionario di trasposizione prospettica sul piano del visibile, il più armonioso e misurato involucro spaziale, "scuola al mondo" nel vero senso della parola e dal quale partirono le repliche, le riprese, gli stimoli di tutti i giochi più vari di una fantasia creatrice che nel *trompe l'œil* trovava motivo e sostegno per una razionalità intellettuale cristallina e geometricamente esatta fino allo sbalordimento. Questo apparato ligneo, con quella sua matrice solenne ed essenziale che lo faceva pari a un vero e proprio trattato di ottica e di geometria, subì malauguratamente amputazioni e modifiche. Oggi un sapiente e circostanziato intervento di restauro ha permesso il ritrovamento della sua straordinaria cromia, della sua ineguagliabile ritmica melodia geometrica e il recupero di questa eccezionale pagina, che riordinata e riscoperta, è tornata ad essere veramente la "prima", il "frontespizio" ricchissimo di quel libro che contiene una storia affascinante e magicamente umana.

L'ultima opera che segnaliamo non è più

nel Duomo: ma speriamo che ci torni presto, in una collocazione che sia degna in tutti i sensi di quel che è e che vale. Ora è al Museo dell'Opera ed è certo l'opera più nota e importante che la chiesa conservava sin dal 1722. La *Pietà* di Michelangelo. Vasari e Condivi danno notizia su un proposito dell'artista di destinare questo gruppo marmoreo alla propria sepoltura, in S. Maria Maggiore a Roma. L'idea fu in seguito mutata, sia perché nel 1561 l'artista vendette la scultura per duecento scudi a Francesco Bandini, sia perché al suo primo desiderio di essere sepolto a Roma subentrò quello di avere riposo a Firenze.

La *Pietà* è opera di eccezionale grandezza, rivoluzionaria per una rinnovata rottura con i canoni consueti dell'equilibrio rinascimentale: moti contrapposti, improvvisi, scattanti,

tremanti rompono la grande piramide e si acquietano solo nel legame della spirale di affetti che parte dalla vetta acuta di Nicodemo (allusivo a se stesso e pari a un autoritratto) e scende lirica a sostenere il Cristo sulla terra. I corpi individuali si fondono l'uno nell'altro, penetrandosi intimamente tal come i sentimenti dei personaggi. Sì che il gesto di Nicodemo, simile a quello di un sacerdote nuziale, riunendo con profonda emozione la Madre al Figlio è stato visto come la più aperta pacificazione di Michelangelo con l'idea della morte, come non mai suprema liberazione dell'anima. È davvero l'avvio alla consumazione estrema di un linguaggio: sotto i colpi dello scalpello la materia cederà di qui in avanti di continuo, come sarà nella *Pietà Rondanini*, dove la forma diviene concetto, spirito essa stessa nella consumazione del corpo.



*L'Assunta di Nanni di Banco; Firenze, Duomo,
Porta della Mandorla.*

La piazza del Duomo, fulcro fondamentale dell'urbanistica fiorentina — al centro delle maggiori direttrici monumentali che dall'Annunciata e da S. Marco si inoltrano fino agli Uffizi e, oltr'Arno, fino al nucleo di Pitti —, riassume nei suoi edifici le vicende dell'arco più glorioso e rappresentativo della storia della città. Centro religioso in età medievale, in quanto sede del Battistero, del Duomo e del celebre Campanile, univa la sua precisa funzionalità liturgica alla emergente funzione rappresentativa del potere politico ed economico della città stessa, attraverso la maestà e la ricchezza dei suoi monumenti; e nello svolgersi dei secoli, dal Duecento al Cinquecento e oltre, la cultura e l'arte fiorentina vi si manifestavano nella duplice natura conservatrice-innovatrice: nella continuità di una tradizione mai incompatibile con la modernità. Qui le prove di Arnolfo e di Giotto, del Pisano e del Ghiberti, di Brunelleschi, Donatello, Masaccio, Paolo Uccello, si fondono in voce corale; qui le energie produttive ed economiche della città si sublimano nell'arte.





Il Battistero

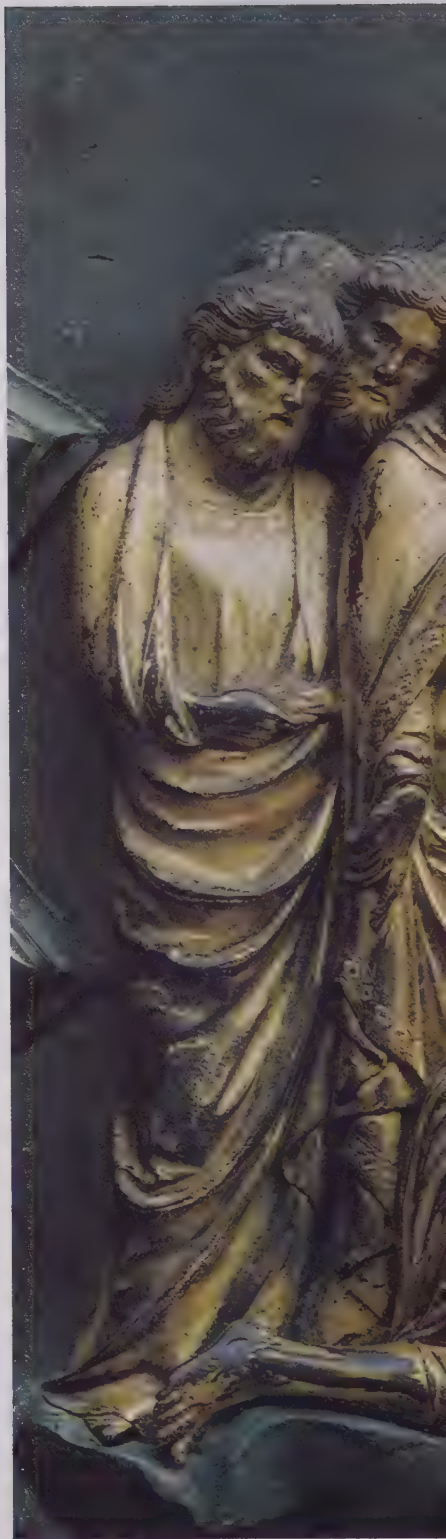
Oggi gerarchicamente sottoposto alla mole di S. Maria del Fiore, il Battistero di S. Giovanni riveste in realtà un'importanza storica assai maggiore, in quanto nell'edificio si inverte e si materializza quella continuità del "classicismo" che costituì la linfa della cultura e dell'arte fiorentina. Sebbene non siano ancora del tutto chiarite le mille questioni sulla sua datazione, il Battistero — che lo stesso Dante pretendeva romano e classico — risale plausibilmente al IV-V secolo; di questa struttura primitiva, a sua volta poggiante su più antiche basi come suggeriscono i reperti di scavi recenti, restano intatti i due ordini inferiori, l'attico e l'imposta della cupola, inglobate nella decorazione romanica; il battistero paleocristiano era liturgicamente connesso, forse fin dall'origine, alla primitiva Cattedrale di S. Reparata, più volte ampliata ed infine distrutta per far posto a S. Maria del Fiore; forse durante una "campagna" di ampliamento del duomo, temporaneamente inagibile, tra il 1059 e il 1128, il Battistero, assai vasto, ne assunse le funzioni. L'attuale rivestimento esterno, che ne ingloba il prisma cristallino a base ottagonale sottolineandone la lucida geometria con le sue perfette e rigorose partiture, risale all'XI-XII secolo; gli intarsi marmorei in bianco di Carrara e in verde di Prato definiscono su ciascuna faccia la tripartizione dei piani in verticale (terreno, matroneo, attico e imposta della cupola) e in orizzontale, che sovrappone in basso lesene corinzie, al piano dei matronei arcate cieche su semicolonne ottagonali, includenti finestre centinate e timpanate, semplici specchiature filettate all'attico; tripartizione che viene puntualmente ripresa nella decorazione dell'interno. L'ampia cupola, a otto vele nella sua parte interna, ha copertura piramidale all'esterno. Nel perimetro si aprono tre porte, che tra Trecento e Quattrocento ricevettero le celeberrime imposte: alla principale, volta ad Oriente e al Duomo, fa fronte la "scarsella" rettangolare contenente l'altare, il cui profilo era in origine semicircolare. Qui a lato, l'ingresso settentrionale con i battenti di Lorenzo Ghiberti e, sopra l'architrave, il *Battista predica fra il Levita e il Fariseo* di Giovan Francesco Rustici (1506-1511).







La più antica delle porte del Battistero fiorentino fu realizzata per l'ingresso maggiore — quello orientale che fronteggiava il nascente Duomo — e fu in seguito traslata all'ingresso meridionale dove tuttora si trova; essa fu commessa ad Andrea da Pontedera, detto Andrea Pisano, che realizzò l'opera, prima grande impresa di fusione nel bronzo dell'arte gotica, in sette anni; i battenti sono divisi in ventotto riquadri delineati da fasce adorne di rosette e protomi leonine, ciascuno dei quali ospita un episodio della vita del Battista racchiuso entro una cornice polilobata (un "compasso") dal profilo gotico. Qui accanto, il Battesimo di Cristo. La cornice del portale, anch'essa in bronzo con complessi intrecci vegetali, è opera rinascimentale di Vittorio Ghiberti, figlio di Lorenzo (1452-1462).





Qui accanto, tre formelle della porta meridionale del Battistero: a sinistra, in alto, la Fede, una delle otto figure di Virtù nei quattro riquadri inferiori di ciascun battente; a sinistra, in basso, La testa del Battista è presentata ad Erode; qui accanto, un particolare della formella con San Giovanni che battezza. Ogni figura e ogni scena, ben racchiusa nella interna e armonica trama delle linee compositive, si staglia con lo sfavillio dell'oro contro il bronzo del fondo piano, spazio astratto appena qualificato da un accenno naturalistico o d'ambientazione architettonica: la composizione è conclusa, in sé saldamente articolata, e costante il rapporto tra immagine e fondo; costante e contenuto è anche il ritmo del racconto, senza bassi né acuti. Una visione "classica", dunque, che avvicina Andrea Pisano a Giotto, accanto al quale il più giovane artista collabora nei lavori del Campanile del Duomo, e, più a monte, a Nicola Pisano, inducendolo a rifiutare i goticismi d'effetto e di maniera della fiorente scuola dell'altro celebre Pisano, Giovanni.



Nell'anno 1401 il concorso per la seconda porta del Battistero fiorentino — e di nuovo si tratta di quella orientale, prevedendosi di trasferire la porta di Andrea Pisano all'ingresso meridionale — vede impegnati sette artisti, tra i quali Filippo Brunelleschi e Jacopo della Quercia, sul tema del Sacrificio di Isacco: vince il ventitreenne Lorenzo Ghiberti, orafo di professione, che si distingue per doti di composizione e perizia tecnica. La porta sarà terminata nel 1424; la sua struttura decorativa riprende puntualmente quella dei battenti di Andrea Pisano, con scene della vita di Cristo, Evangelisti e Padri della Chiesa entro le cornici mistilinee gotiche; nelle fasce tra le formelle sono le squisite teste di Profeti (a fronte e qui accanto) sguscianti in un vivacissimo tutto tondo tra motivi decorativi vegetali.





Se la seconda porta del Battistero segna l'inizio della carriera di Lorenzo Ghiberti, la terza, quella che Michelangelo — si dice — definì «del Paradiso», segna l'apice della sua carriera: destinata all'ingresso nord fu, per la sua eccezionale bellezza, installata all'ingresso est e di lì l'altra porta del Ghiberti migrò all'ingresso settentrionale. Il Ghiberti vi attese dal 1425 al 1452 coadiuvato dalla sua frequentatissima bottega. Il programma iconografico prevedeva storie dell'Antico Testamento; il maestro le inserisce entro ampie "finestre" prospettiche quadrate nel cui spazio racchiude, con magica maestria compositiva, più episodi biblici: qui accanto in alto, Creazione di Adamo ed Eva, Peccato originale e Cacciata dal paradiso terrestre; in basso, Sacrificio di Noè all'uscita dall'arca ed ebrezza di Noè (particolare alle pagine seguenti). I fotocolor delle formelle, oggi in attesa di restauro, si riferiscono allo stato attuale. Il totale, con doratura più evidente, documenta invece un momento più vicino al precedente restauro, condotto intorno al 1950 (foto Scala).

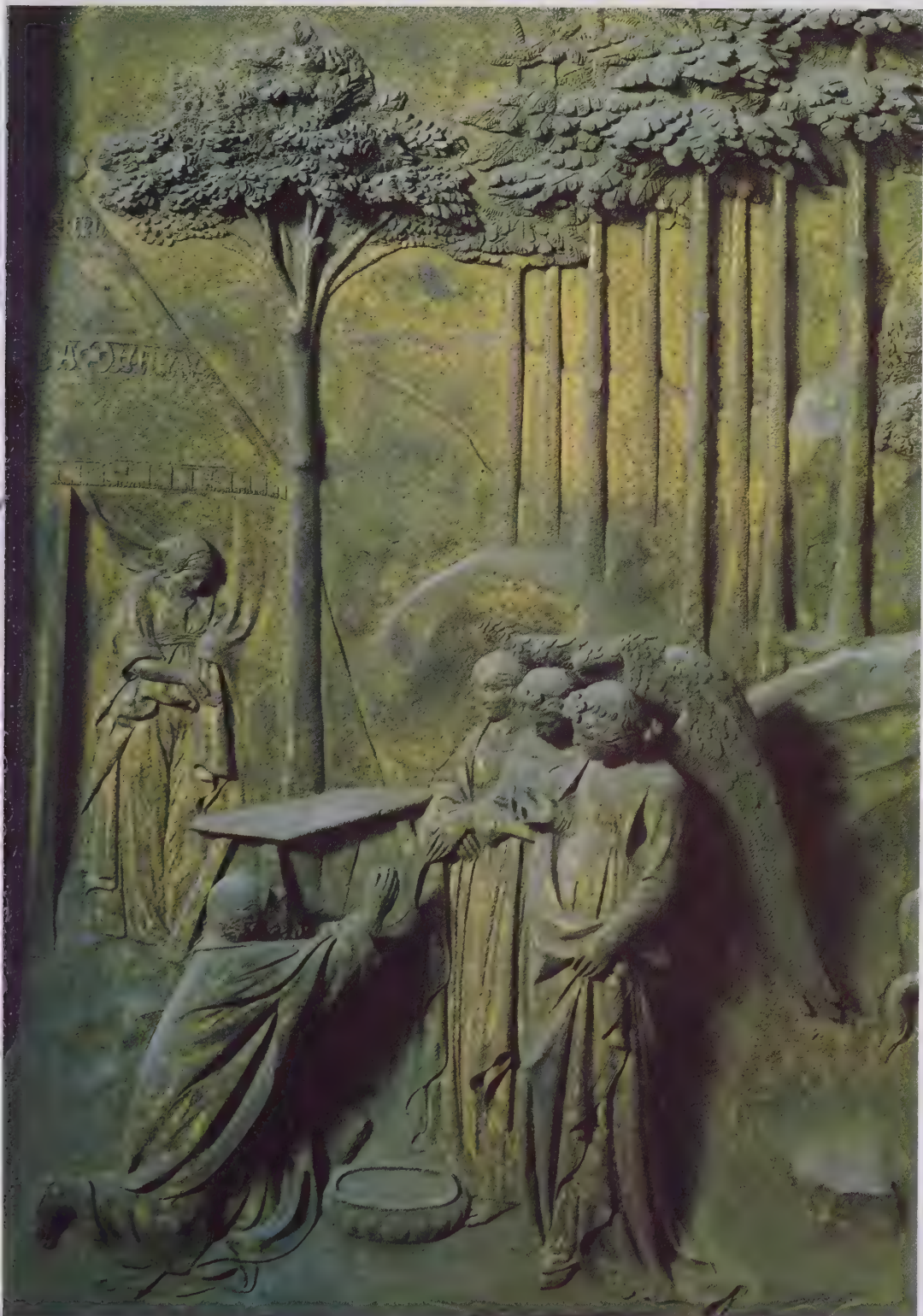






Il Ghiberti "vive" le tematiche più attuali del primo Rinascimento e, accanto a Donatello e all'Alberti e a quanti altri in Firenze in quegli anni dibattevano i problemi dell'arte rinascnte, interpreta e approfondisce l'argomento-principe della nuova figurazione: la prospettiva; e negli otto grandi rilievi bronzei della Porta del Paradiso la prospettiva, regola e legge del visibile, evoca cieli, paesaggi in lontananza, architetture monumentali, movimenti di masse e aggettare di figure, quasi a tutto tondo, nella esigua materia della lastra, in una illusione di realtà e naturalezza che è il vertice dell'arte e dell'artificio; qui il rilievo "pittorico" — la tecnica scultorea si veste della luce e del colore della pittura — raggiunge la sua perfetta orchestrazione. In alto, l'Apparizione degli angeli ad Abramo e il sacrificio di Isacco (particolare nella pagina a fronte); in basso, Mosè riceve le tavole della legge. Alle pagine seguenti a sinistra: due Profetesse; a destra, in alto, Gli Ebrei al fiume Giordano e, in basso, L'incontro tra Salomone e la regina di Saba.









La Maddalena, già nel Battistero ed ora al Museo dell'Opera, fu scolpita da Donatello tra il 1453 e il 1455: essa appartiene pertanto all'ultimo periodo dello scultore, che agli ideali umanisti era andato sostituendo una visione pessimista dell'uomo e della storia: non più l'uomo che determina il corso degli avvenimenti, ma l'uomo che si scontra con il proprio limite, la morte. Ed è proprio nella capacità di riassumere in sé la lotta tra la vita — la residua bellezza — e la morte — il disfacimento della carne — che sta la grandezza dell'opera.







La cupola del Battistero (a fronte) è interamente ricoperta da mosaici eseguiti tra il XIII e il XIV secolo da maestri veneti che, tuttavia, lavorarono in buona parte su cartoni di artisti fiorentini quali il Maestro della Maddalena, Cimabue, e Coppo di Marcovaldo autore della gigantesca figura di Cristo Giudice (più di 8 m di altezza). Oltre al Giudizio finale, i mosaici rappresentano storie del Battista, storie di Giuseppe e storie della Genesi. A lato, il Sepolcro dell'antipapa Giovanni XXIII, cardinal Baldassarre Coscia morto a Firenze nel 1419. Il monumento fu ideato, nella sua impostazione architettonica, da Michelozzo e Donatello autori anche, il primo della Vergine e delle tre Virtù nel basamento, il secondo della statua giacente sotto il baldacchino. Ultimato nel 1427, esso si inserisce perfettamente nello spazio lasciato libero tra le colonne che, su ogni faccia, dividono in tre le pareti interne del battistero (nelle pagine seguenti). Sopra la trabeazione la ripartizione è ripresa con lesene marmoree che inquadrano le eleganti bifore del matroneo.







S. Maria del Fiore

Dal 1294 i Fiorentini decisero di sostituire l'antica S. Reparata « ch'era di molto grossa forma e piccola a comparazione di siffatta cittade » — così attesta la cronaca trecentesca di Giovanni Villani — con un duomo nuovo che prenderà in seguito il nome di S. Maria del Fiore, alludendo il suo “titolo” al giglio dello stemma di Firenze. Una chiesa dunque che per dimensioni e ricchezza rappresentasse degnamente la città: il primo progetto, comunque destinato ad influenzare l'aspetto definitivo dell'edificio che troverà compimento molto più tardi, è di Arnolfo di Cambio, architetto e scultore formatosi con Nicola Pisano, esperto dell'arte romana e meridionale, che concepisce una basilica di spazialità classica con tre ampie navate confluenti nel “trifoglio” delle tribune, a loro volta innestate sulla vasta cavità della cupola. Arnolfo inizia la costruzione della facciata e nel 1301, alla sua morte, la decorazione con statue e marmi policromi è completata fino alla metà dell'altezza. Interrotta la costruzione, essa non riprenderà fattivamente se non dopo il 1357 — nel frattempo, sotto la guida di Giotto e di Andrea da Pontedera si innalza il Campanile — sulla base di un nuovo progetto di Francesco Talenti: si stabilisce la scansione ritmica delle campate (quadrate nella navata centrale, rettangolari in quelle laterali) nel braccio longitudinale e si pone « con molto trionfo di campane, d'organi e di canti... il primo fondamento della prima colonna »: la costruzione della navata e dei fianchi procederà speditamente con il Talenti prima e, dal 1364 al 1370, con Giovanni di Lapo Ghini; intorno a questa data è definito anche il progetto delle parti absidali con il giro delle tribune che riprende, ampliandolo, il “trifoglio” del progetto arnolfiano e determina la luce della cupola (45 m circa di diametro), la cui copertura tanto gravi problemi tecnici porrà ai costruttori. Nel 1418 affrontano la progettazione della cupola prima Brunelleschi, affiancato dal Ghiberti, poi il solo Brunelleschi che, con geniale intuizione formale e grande sapienza tecnica, troverà la soluzione ottimale: la cupola, interamente voltata nel 1436, è completata con la lanterna, dopo la morte del maestro, nel 1468 (a lato).





Un disegno del Cinquecento, conservato al Museo dell'Opera del Duomo (a lato), è la più completa testimonianza rimasta della facciata del Duomo quale l'aveva concepita, e parzialmente realizzata, Arnolfo di Cambio. Nel 1587 essa fu demolita per costruire un nuovo fronte, più consono ai gusti del tempo, mentre le varie statue che l'ornavano furono in parte collocate all'interno della chiesa, in parte disperse (ora per lo più sono state raccolte al Museo dell'Opera). La facciata, quale oggi ci appare (in questa pagina), fu eretta nel 1871-1879 dall'architetto fiorentino Emilio De Fabris nello spirito dello storicismo romantico, tipico dell'epoca: anche se ispirata ai motivi ornamentali e al gusto coloristico dei fianchi, non riesce tuttavia ad armonizzarsi con le parti più antiche dell'edificio.





WITHDRAWN-UNL

Fra le varie statue per la facciata del Duomo, vi erano i quattro evangelisti collocati nelle nicchie del basamento: San Matteo del Ciuffagni, San Marco di Niccolò Lamberti, San Luca di Nanni di Banco e San Giovanni di Donatello (qui a lato), potente figura che sembra anticipare il Mosè di Michelangelo (1415). Precedentemente Donatello aveva lavorato alla Porta della Mandorla, nel fianco nord della chiesa, realizzando alcune parti del coronamento e le statuette dei Profeti. A questa celebre porta, dominata dal rilievo con l'Assunta (1414-1421), opera estrema di Nanni di Banco, pose mano anche un altro grande artista fiorentino, Jacopo della Quercia, al quale venne affidata l'Annunciazione della lunetta (ora al Museo dell'Opera), poi sostituita dal mosaico del Ghirlandaio ispirato allo stesso soggetto (1491): in tal modo nella porta si trovano riunite tutte le fasi del passaggio, nella scultura fiorentina, dal Gotico — che ancora impronta la figura della Vergine di Nanni — al primo Umanesimo — nel giovane Donatello —, al maturo Classicismo.





Nella pagina a fronte, la tribuna meridionale inquadrata tra il contrafforte angolare della facciata del Duomo e quella del Campanile: qui sotto, un particolare della tribuna semi-ottagonale con i contrafforti di raccordo tra il corpo inferiore e quello superiore. Nella decorazione esterna del Duomo, e così in quella del Campanile, viene ripresa, con più delineati e sottilmente insistiti modi gotici, la tradizionale partitura geometrica a tarsie marmoree policrome del Romanico toscano — già trionfante a Pisa, Lucca e in Firenze



stessa con il Battistero e la Chiesa di S. Miniato —. Partitura già presente nella perduta facciata e lungo la parte anteriore dei fianchi iniziati da Arnolfo dove il bianco di Carrara, il verde di Prato e il rosso di Maremma si combinano nella sequenza serrata dei pannelli marmorei, interrotta da porte e bifore inquadrature da colonne tortili e fiammeggianti di cuspidi e guglie; nelle parti absidali grandi arcature cieche concludono lo slancio verticale delle lesene e sottolineano l'“avvitarsi” dei volumi delle tribune attorno alla cupola.



Qui accanto, l'interno del Duomo: la navata centrale è definita da possenti pilastri composti supportanti grandi archi a sesto acuto; il ritmo, nel loro succedersi, è lento e maestoso e non ha nulla della vibrante accelerazione che il sistema pilastro-costolone imprime allo spazio nelle navate gotiche d'oltralpe; la stessa presenza della cupola, fulcro spaziale che riconduce tutte le parti dell'architettura a sé come centro, instaurando una gerarchia razionale tra esse, è del tutto eccezionale nell'architettura gotica e ne contraddice la spazialità indeterminata ed emotiva. La costruzione della navata fu condotta da Francesco Talenti che si suppone abbia ridotto il numero delle campate e dei pilastri rispetto al primitivo progetto arnolfiano. Qui accanto, la Tomba del vescovo Antonio d'Orso, morto nel 1321, collocata sulla destra del portale, scolpita da Tino di Camaino; assai manomessa — alcune sue parti sono state smembrate e sono conservate a Firenze, al Museo del Bargello e in musei e collezioni stranieri —, consta di un sarcofago con rilievi che sostiene la suggestiva figura del defunto.



In questa pagina, il grande orologio al centro della controfacciata con il quadrante dipinto da Paolo Uccello con teste di Profeti (1443): si tratta di uno dei più antichi orologi meccanici ancora esistenti e di uno tra i pochissimi che segna ancora il tempo all'antica, misurandolo cioè da un tramonto all'altro. Nella pagina a fronte, particolare della tavola di Domenico di Michelino con Dante che tiene aperto il libro della Commedia donde emana luce su Firenze (1465), collocata nella navata sinistra della chiesa.



Nelle pagine seguenti, a sinistra, il finto Monumento equestre di Giovanni Acuto, John Hawkood, capitano di ventura inglese e condottiero dell'esercito fiorentino dal 1377 fino alla morte (1394). L'affresco — ora trasposto su tela — fu dipinto da Paolo Uccello nella navata sinistra del Duomo (1436). Ad esso si ispirò Andrea del Castagno nel suo finto Monumento equestre di Niccolò da Tolentino affrescato sulla stessa parete (1456, anch'esso trasposto su tela), che raffigura un altro capitano di ventura (a destra).





IOANNES ACUTVS QVTS BRITANNICVS DVCAE FATISS
VACAVTISIMVS ET REIMILITARIS PERTISSIMVS IARIVSEST

PAVLVS GILLI OPVS

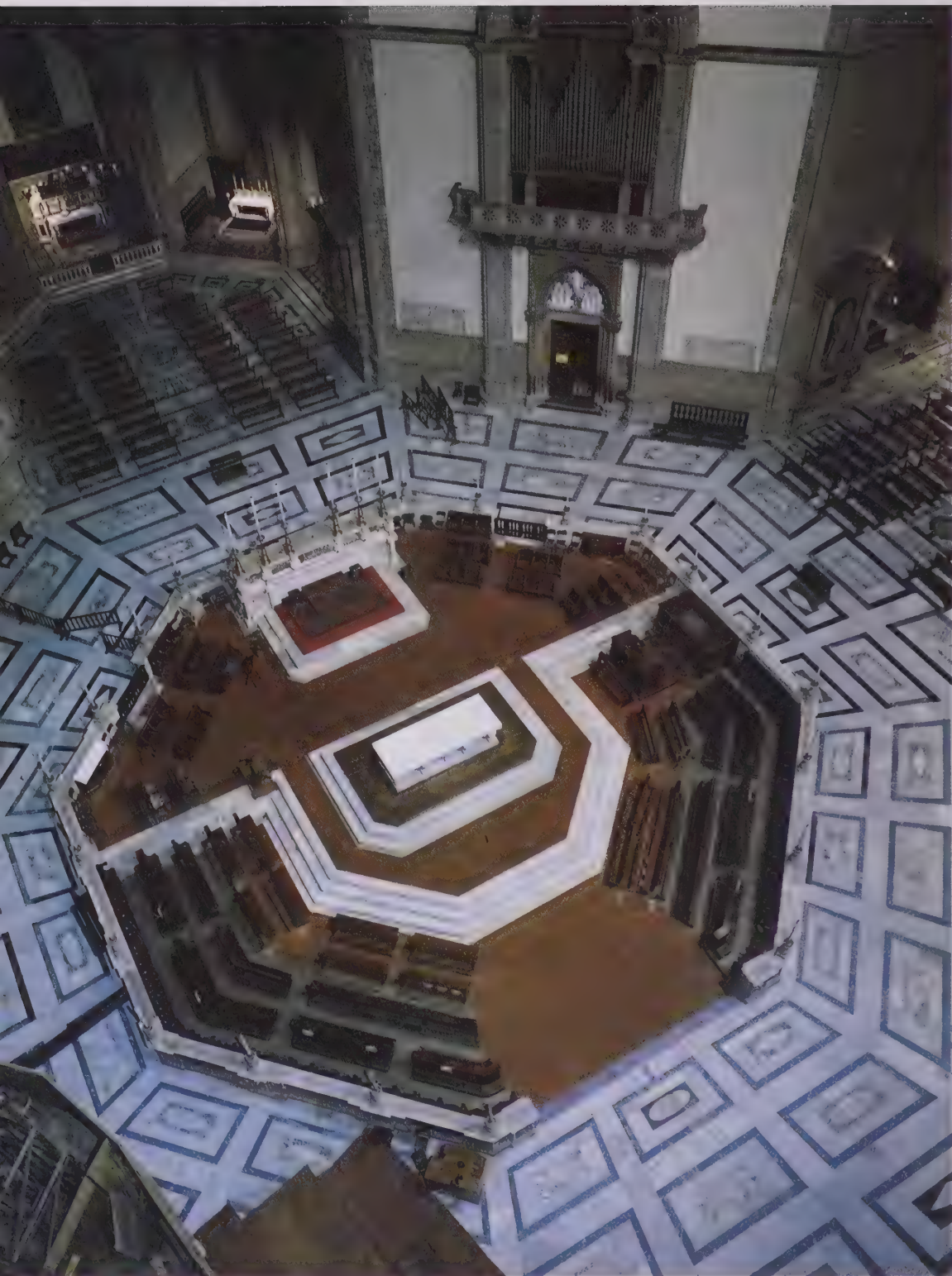


La cupola del Duomo fu una delle più grandi imprese del Rinascimento: del lungo dibattere problemi costruttivi testimoniano cronache e documenti del primo Quattrocento e il ripetersi di concorsi, assai seguiti da tutta la cittadinanza, per dar forma e sostanza alla nuova cupola; al bando del 1418 gli architetti sono tenuti a presentare modelli e relazioni tecniche: si mettono in luce Ghiberti e Filippo Brunelleschi, già in molte occasioni contestato per la novità delle sue proposte, che sarà in seguito unico responsabile della cupola fino al suo compimento. La struttura definitiva elaborata e messa in opera dal Brunelleschi consiste in una doppia cupola in mattoni apparecchiati a spinapesce, assolutamente autoportante, che cresceva cioè senza il sussidio delle centine (in questo caso specifico, data la luce della cupola, di dimensioni pressoché irrealizzabili e dispendiosissime): la cupola esterna a vele e costoloni angolari di pietra risultava più vasta e «gonfiante» di quella interna di cui tuttavia ripeteva esattamente il profilo a sesto acuto.





L'interno della cupola, in queste pagine, è completamente ricoperto da un grande affresco con il Giudizio finale iniziato dal Vasari (1572-1574) e completato da Federico Zuccari (1578-1579) con la collaborazione di aiuti; un dipinto «sciatto — scrive il Sanpaolesi — che per la sua struttura ad anelli concentrici ha tolto ogni slancio e volume all'ombra che si addensa entro il vano della cupola». In effetti, in origine l'intradosso doveva essere ricoperto di mosaici, a imitazione del Battistero, e vi sono studiosi che sostengono che la cupola, così come l'ha concepita Brunelleschi, doveva restare bianca per meglio evidenziare la purezza dell'architettura. Nel secolo scorso, anzi, si provò a ricoprire gli affreschi con dei teli per valutare l'effetto di una eventuale imbiancatura, ma poi il progetto fu accantonato. Sotto l'affresco gira un ballatoio, mentre un secondo passa sotto gli occhi del tamburo: questi hanno vetrate, tutte databili tra il 1434 e il 1444, eseguite su cartoni di insigni artisti fiorentini: Donatello, Paolo Uccello, Andrea del Castagno e il Ghiberti (foto Scala).





Nella pagina a fronte, il coro visto dall'alto: al centro è il recinto marmoreo eseguito, su disegno di Giuliano di Baccio d'Agnolo, da Baccio Bandinelli, con notevoli figure a rilievo (1555). Sopra l'altare maggiore, pure del Bandinelli, si trova un prezioso crocifisso ligneo scolpito da Benedetto da Maiano (1495-1497).

L'ottagono centrale del presbiterio ha sei lati aperti e due chiusi: i primi immettono alle tre tribune, o bracci minori della croce, che formano il complesso absidale. Ognuna di esse comprende cinque cappelle radiali, con evidente riferimento al motivo delle cappelle a raggiera tipico delle cattedrali francesi: ma qui si tratta di un complesso più articolato e ricondotto a uno schema di centralità e simmetria più rispondente al classicismo della tradizione fiorentina. I due lati chiusi, invece, delimitano lo spazio occupato dalle sacrestie. Entrambe sono chiuse da una porta sormontata da una lunetta in terracotta smaltata di Luca Della Robbia rappresentanti l'Ascensione, sopra la Sacrestia Vecchia (in alto), e la Resurrezione, sopra la Sacrestia Nuova.



Sempre per la Sacrestia Nuova, Luca Della Robbia realizzò la porta in bronzo (1445-1469) di cui riproduciamo qui a lato due particolari (in alto): in questo lavoro, che consta di dieci riquadri a rilievo, l'artista ebbe come collaboratori Michelozzo e Maso di Bartolomeo. Oltre che per i suoi tesori d'arte — alle opere del Della Robbia vanno infatti aggiunti gli armadi intarsiati di Giuliano e Benedetto da Maiano (1463-1465) —, la Sacrestia Nuova è famosa per essere stata il luogo dove si rifugiò Lorenzo il Magnifico, trovando scampo dalla congiura dei Pazzi (1478) nella quale fu invece ucciso suo fratello Giuliano, proprio presso l'altar maggiore della chiesa. In basso, l'Arca di san Zanobi, urna in bronzo con le reliquie del santo (vescovo e protettore, insieme a san Giovanni, di Firenze), scolpita dal Ghiberti e collocata nella tribuna di mezzo del coro (1432-1442). Vi sono raffigurate scene della vita di san Zanobi su tre lati, mentre nel quarto sono angeli che reggono una corona con iscrizione in lettere antiche.





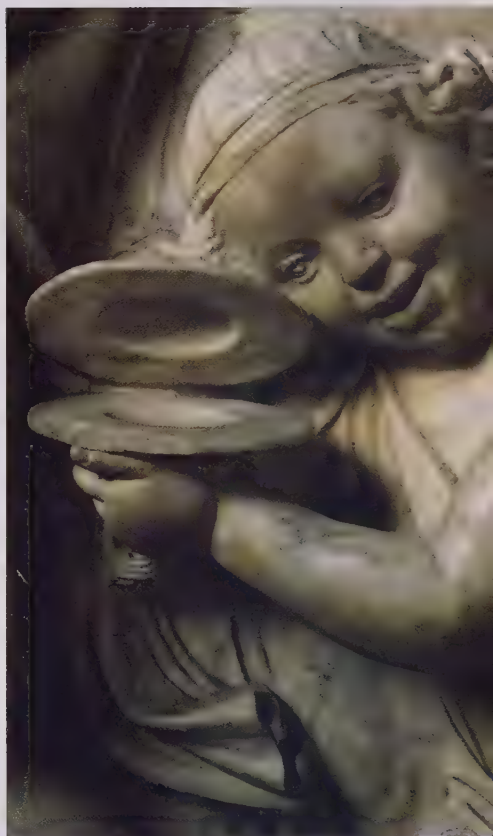




Le due cantorie, oggi al Museo dell'Opera del Duomo, in origine erano collocate sopra le porte d'ingresso alle sacrestie: furono rimosse nel 1686 in occasione del matrimonio di Ferdinando de' Medici con Violante Beatrice di Baviera e sostituite con altre, in legno, di maggiori dimensioni. In particolare la cantoria in queste pagine, capolavoro di Luca Della Robbia, si trovava sul lato della Sacrestia Vecchia. L'artista, ispirandosi al salmo CL di re Davide, ha raffigurato fanciulli e putti che cantano, suonano, danzano in un'atmosfera di gioiosa allegria. In questa opera Luca Della Robbia dà, dopo il Ghiberti e Donatello, una nuova soluzione al problema del rilievo «ricostruendo — come scrive Argan — l'integrità ideale della forma statuaria». Egli infatti aumenta illusoriamente la profondità della lastra «non già ricorrendo a indicazioni prospettiche, bensì a una graduale intensificazione del modellato dal fondo al piano di affioramento, passando dallo spazio prospettico allo spazio naturale» fino a creare l'illusione, appunto, di figure a tutto tondo.







Nell'ambito della scultura fiorentina del Quattrocento, Luca Della Robbia rappresenta certamente una delle espressioni di maggior classicismo: ma tale classicismo è da intendersi più come adesione agli ideali umanistici di compostezza, di misura, di dominio delle passioni, di operosa serenità che non come concezione dell'arte; nelle sue opere, infatti, vi è una ricerca di espressività, un'attenzione per i particolari realistici che lo allontanano dalle correnti più rigorosamente puriste e mostrano evidente il debito di Luca verso Donatello.



Nei putti e negli angeli della cantoria, ad esempio, accanto a figure di astratta perfezione, ve ne sono altre di impronta quasi popolare, o rappresentate in atteggiamento più confidenziale come si osserva nei particolari in queste pagine: di qui il profondo senso di umanità, la vivacità, la freschezza narrativa che hanno reso giustamente famosa quest'opera. La cantoria marmorea per il Duomo, eseguita fra il 1433 e il 1439, è la prima opera documentata di Luca Della Robbia, anche se l'artista aveva certamente atteso ad altri lavori.

Quando, nel 1433, inizia a lavorare alla cantoria per il Duomo, Donatello è appena tornato dal suo secondo viaggio a Roma, dove è stato fortemente colpito dall'arte tardo-antica, da un'arte, cioè, che pur servendosi del lessico classico, lo adopera in un contesto straniente, nel quale in luogo della misura e dell'equilibrio contano il gusto dell'insolito, del particolare curioso, del capriccio. Così questa cantoria, apparentemente classica per il motivo dei putti del fregio, è già, in realtà, anticlassica per la sfrenatezza del loro movimento, tanto da essere definita dalla critica "dionisiaca" (in confronto con l'apollinea compostezza dell'opera del Della Robbia). Le parti architettoniche accentuano quest'impressione, con le loro insolite incrostazioni di mosaico d'oro sui "canonici" ritmi di colonne binate: una ricerca di gusto marcatamente pittorico che caratterizza anche il sostegno a mensole con gli specchi di marmo colorato sui quali risaltano corone, ghirlande, putti, conchiglie, anfore, tutto — insomma — il repertorio di una "antichità di fantasia".





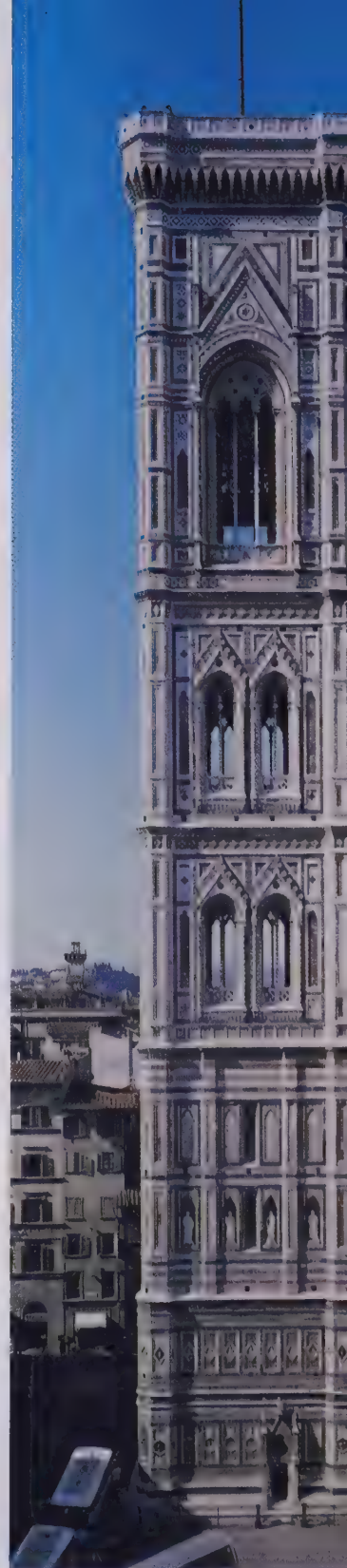


La Pietà di Michelangelo (ora al museo) occupa normalmente la prima cappella destra della tribuna centrale del Duomo ed anzi rappresenta l'opera più celebre di tutta la chiesa. Essa fu scolpita tra il 1550 e il 1555 e destinata dall'artista alla propria tomba che si prevedeva venisse eretta in S. Maria Maggiore, a Roma; in seguito, però, fu venduta dallo stesso Michelangelo a Francesco Bandini che la collocò nei suoi giardini romani di Montecavallo. Qui, probabilmente, rimase fino al 1674 quando Cosimo III de' Medici la portò a Firenze. Il gruppo marmoreo ha subito varie mutilazioni fin da quando, per un tentativo di modificare le gambe del Cristo, la statua si ruppe per una vena del marmo. Michelangelo abbandonò la scultura mutila e incompleta (tutt'ora manca della gamba sinistra); essa fu in seguito "ripresa" da Tiberio Calcagni che raccolse i frammenti e li ricompose come si trattasse di restaurare un monumento antico. Lo stesso Calcagni, poi, si accinse a terminare il gruppo intervenendo in vari punti e rifacendo, purtroppo, quasi per intero la Maddalena.



Il Campanile

La costruzione del Campanile venne intrapresa nel 1334, allorché Giotto, nominato capomastro della fabbrica del Duomo, tralasciando la chiesa, rivolse la propria attenzione a questo nuovo elemento architettonico. Dopo la sua morte, avvenuta nel 1337, la direzione dei lavori passò ad Andrea Pisano e quindi, a partire dal 1348, a Francesco Talenti, che completò il Campanile nel 1359 nella forma che oggi ci appare (a fianco). La struttura, slanciata ed elegantissima ($84,70 \times 14,45$ m), ha pianta quadrata con contrafforti angolari a forma di pilastri poligonali che salgono fino alla sommità, ed è divisa orizzontalmente da cornici che delimitano cinque piani sovrapposti. La prima zona, nella quale si apre la porta cuspidata (particolare nella pagina a fronte), è quella realizzata vivente Giotto ed ha rilievi entro formelle ottagonali eseguiti, in parte su disegno dello stesso Giotto, da Andrea Pisano. Questi condusse poi la costruzione del Campanile fino al terzo cornicione, nel rispetto del progetto giottesco, e scolpì buona parte della seconda serie di rilievi — altri spettano a Luca Della Robbia —. Nella seconda fascia predispose invece delle nicchie che contenevano sedici statue di profeti, sibille e del Battista e, al di sopra, altre nicchie cieche. I tre piani successivi sono stati progettati e costruiti dal Talenti: qui le fasce non presentano più decorazioni scultoree ma sono ornate da bifore accoppiate (per le prime due fasce) e da una grande trifora, che creano un'impressione di slancio e leggerezza. L'edificio è completato da una cornice orizzontale a sbalzo su mensole, terminante con una balaustrata a traforo simile a quella della vicina chiesa; nel primitivo progetto, molto probabilmente, era previsto anche un coronamento a guglia. Nonostante la pluralità di interventi, il Campanile appare una struttura unitaria soprattutto grazie al rivestimento a marmi policromi e agli slanciati contrafforti angolari che, salendo fino alla sommità, raccordano fra loro i diversi piani. L'edificio è esemplare dell'architettura ogivale fiorentina del Trecento, nella quale le forme del Gotico d'oltralpe sono temperate da un'irrinunciabile esigenza di solidità strutturale ed equilibrio di volumi di ascendenza classica (foto Scala).









I bassorilievi del Campanile (ora sostituiti da calchi, mentre gli originali sono al Museo dell'Opera) formano un ciclo nel quale è compendiato tutto il sapere medievale secondo il gusto enciclopedico tipico dell'epoca: nella prima zona è raffigurata la vita dell'uomo dalla creazione al suo incivilimento attraverso le arti, le scienze, i mestieri. Nella seconda zona sono scolpite le virtù (che disciplinano l'esistenza umana), le arti liberali (che ne fanno l'ornamento spirituale) e i sacramenti (che la santificano). Nelle pagine precedenti, a



sinistra, La musica e La metallurgia (in alto), e il lato est con alcune formelle inserite nella decorazione marmorea (in basso); a destra, L'arte del costruire. Qui sopra, La scultura. Nella pagina a fronte, insieme e particolare dell'Abacuc, statua di Donatello per il Campanile (anch'essa al Museo dell'Opera), purtroppo gravemente danneggiata dagli agenti atmosferici. Le altre sculture per il secondo piano sono ancora di Donatello, di Nanni di Bartolo, di Andrea Pisano e di Giuliano di Giovanni da Poggibonsi.



WITHDRAWN-UNL

Indice

- IL DUOMO E IL BATTISTERO
DI FIRENZE
- 3 *Dalla terra dove "si vive il tempo"*
di Umberto Baldini
- 15 *L'Assunta* di Nanni di Banco
- 16-17 Piazza del Duomo
- 18 IL BATTISTERO
- 19 L'ingresso settentrionale
- 20 Porta meridionale
- 21 *Il Battesimo di Cristo* di Andrea Pisano
- 22 *La Fede* di Andrea Pisano
- 22 *La testa del Battista è presentata
ad Erode* di Andrea Pisano
- 23 *San Giovanni che battezza*
di Andrea Pisano
- 24-25 Teste di Profeti della seconda porta
di Lorenzo Ghiberti
- 26 Porta del Paradiso
- 27 *Creazione di Adamo ed Eva, Peccato
originale e Cacciata dal paradiso
terrestre* del Ghiberti
- 27 *Sacrificio di Noè all'uscita dall'arca
ed ebrezza di Noè* del Ghiberti
- 28-29 *Ebrezza di Noè, particolare*
- 30 *L'apparizione degli angeli ad Abramo
e il sacrificio di Isacco* del Ghiberti
- 30 *Mosè riceve le tavole della legge*
del Ghiberti
- 31 *L'apparizione degli angeli ad Abramo,
particolare*
- 32 Profetesse della Porta del Paradiso
del Ghiberti
- 33 *Gli Ebrei al fiume Giordano* del Ghiberti
- 33 *L'incontro tra Salomone e la regina
di Saba* del Ghiberti
- 34-35 *La Maddalena* di Donatello
(Museo dell'Opera)
- 36 Mosaici della cupola
- 37 *Sepolcro dell'antipapa Giovanni XXIII*
di Donatello e Michelozzo
- 38-39 Interno
- 40 S. MARIA DEL FIORE
- 41 Cupola del Brunelleschi
- 42 Facciata del Duomo in un disegno
cinquecentesco (Museo dell'Opera)
- 43 Facciata del Duomo
- 44 *San Giovanni* di Donatello
(Museo dell'Opera)
- 45 Porta della Mandorla
- 46 Tribuna meridionale
- 47 Tribuna semi-ottagonale
- 48 Interno
- 49 *Tomba del vescovo Antonio d'Orso*
di Tino di Camaino
- 50 Orologio della controfacciata
- 51 *Dante che tiene aperto il libro della
Commedia donde emana luce su Firenze*
di Domenico di Michelino
- 52 *Monumento equestre di Giovanni Acuto*
di Paolo Uccello
- 53 *Monumento equestre di Niccolò da
Tolentino* di Andrea del Castagno
- 54-55 Interno della cupola
- 56 Coro
- 57 *Ascensione* di Luca Della Robbia
- 57 *Resurrezione* di Luca Della Robbia
- 58-59 Particolari della porta della Sacrestia
Nuova, di Luca Della Robbia
- 58-59 *Arca di san Zanobi* del Ghiberti
- 60-61 Cantoria di Luca Della Robbia
(Museo dell'Opera)
- 62-65 Particolari della cantoria
di Luca Della Robbia
- 66-67 Cantoria di Donatello (Museo dell'Opera)
- 68 *Pietà* di Michelangelo (Museo dell'Opera)
- 69 *Pietà, particolare*
- 70 IL CAMPANILE
- 71 Campanile
- 71 Particolare della porta
- 72-74 Bassorilievi della prima zona
- 75 *Abacuc* di Donatello e particolare
(Museo dell'Opera)

R02125 74326

MAR 10 1987

ARCHITECTURE

ARCHITECTURE

ISTITUTO
GEOGRAFICO
DE AGOSTINI
NOVARA



T2-EET-733

